

C O N S T A N T



ni

C O N S T A N T

Fanny Kelk, interview en kritieken

Ik ontmoette Fanny Kelk in de tijd waarin ik mijn New Babylon project afgerond had en mij weer intensief met schilderen bezig was gaan houden. Deze nieuwe periode in mijn oeuvre had geen gemakkelijke start: de antikunsthurrie had meer en meer het karakter van een beeldenstorm gekregen en de interesse in het picturale was miniem.

Ik was een duister pad ingeslagen en ik ben er achteraf van overtuigd dat ik deze weg niet zonder aarzelen had kunnen blijven vervolgen zonder de voortdurende aanmoediging van Fanny.

Zij werd de trouwe bezoeker van mijn atelier en haar kritische opmerkingen hebben mij menigmaal uit een impasse gered.

Een tijdlang was zij mijn enige publiek.

Later zijn wij tezamen door de zalen van het Louvre, het Prado en de Hermitage gegaan, en, al kijkend naar de meesterwerken van weleer, tot een nieuwe visie gekomen op de kunst van onze eeuw.

Het was reeds lang mijn wens om de twee 'interviews' die zij met mij heeft gemaakt — de een in het begin van onze omgang, de ander in het jaar van haar dood — samen met andere teksten over mijn werk gebundeld te zien. Ze zijn eerder afzonderlijk gepubliceerd in kleine oplagen, voornamelijk catalogi, die nu moeilijk te vinden zijn.

Ik dank de Galerie Nouvelles Images voor het vervullen van deze wens.

Constant

Constant, een illustratie van vrijheid

In zijn enorme, grote, lichte atelier, een gymnastieklokaal van een voormalig schoolgebouw in een in verval rakende volksbuurt van Amsterdam, vertelde Constant in enkele gesprekken over zijn instelling als kunstenaar, zijn denkbeelden, zijn bezigheid.

Het licht wordt er gezeefd door gebladerte van bomen op de binnenplaats, vroeger het speelplein. Hij vertelt dat hij er enkele jaren geleden nog serieus over gedacht heeft daar een kooi met jonge leeuwen in te richten. Niet alleen omdat hij een meer dan gewone belangstelling heeft voor het gedrag van dieren in het algemeen, getuige zijn dagelijkse bezoeken aan Artis, gedurende de nu al vijftienvintig jaar dat hij in hetzelfde huis woont, daar vlak in de buurt, met alleen onderbrekingen van verblijven buitenslands en wat reizen, maar ook, omdat juist leeuwen nauw betrokken zijn bij de machtsdromen die hij als kleine jongen in zijn vroegere jeugd koesterde. De een wil God worden, de andere tramconducteur, zeekapitein, baas van de hele wereld: voor Constant was dat leeuwentemmer.

En hoewel hij zich dan nu niet met leeuwen omgeeft zijn er zowel in zijn huis als in zijn atelier altijd dieren. Vroeger apen, nu honden, papegaaien, reptielen, tropische padden. Staan er hoog uitwaaiende palmen of stekelige cactussen. Alles wordt goed verzorgd en de aanwezigheid van al dat levende, om dagelijkse verzorging vragende houdt verband met een mentaliteit, die zich bekommert om alles wat op onze planeet leeft, en daaraan gelijkmatig bestaansrecht toekent.

Constant wil een interview wel toestaan, maar niet in de beperkte zin van het "profilieren van een mens met al zijn eigenaardigheden naar aanleiding van hem links ontfutselde mededelingen. Op vragen die mijn persoonlijk leven betreffen geef ik geen antwoord. Ik ben zelf ook nooit nieuwsgierig naar de intimiteiten uit het leven van anderen. Het begrip Rembrandt wordt voor mij niet groter als ik zou weten wat voor soort hemden hij gedragen heeft. Dat zijn anekdotes. En het gaat om mijn werk. Het woord intiem is ook eigenlijk niet op zijn plaats als ik bezwaren maak. Ik ben tegen vragen die de privacy betreffen. Er bestaat geen vrijheid in deze wereld, dat is een grote leugen. Onze hele maatschappij is leugenachtig. En de enige vrijheid die je bezit is discretie. Iemand die zich aan de maatschappij blootgeeft levert zich uit en is zijn vrijheid kwijt. Je image, zeker als je kunstenaar bent en dus in de openbaarheid treedt, is de basis van je onvrijheid. Je bent een slaaf van dat image. Bij mij is dat in zekere zin niet zo strikt omlijnd omdat ik mijn hele leven al van het ene naar het andere ga. Maar misschien bepaalt dat nu juist weer mijn image: iemand die van alles doet, en van wie je van alles kunt verwachten. Ik heb daarom ook niet zo'n erge angst voor de definitie

van dat image. Ook ben ik nooit zo expres ermee in de openbaarheid getreden, ik ga gewoon, stilaan mijn gang. Die openbaarheid is misschien nog eerder mijn angst dan de bepaling van het image. Ik ben altijd heel voorzichtig geweest om mijn persoon aan de openbaarheid prijs te geven, vastgepind te worden op iets bepaalds. En als sommigen nu gaan beweren jij hoort bij dit of bij dat, bijvoorbeeld bij COBRA of bij New Babylon, dan krijg ik het benauwde gevoel dat ik me daar ook naar zou moeten gedragen... Iedereen heeft mijn rationele uitspraken altijd alleen maar opgeschreven en geciteerd. Maar, daarom wil ik me er nog niet blijvend aan binden."

En zodoende ontstaat een duidelijke kijk op wat zich in het hele werk van Constant, oppervlakkig gezien, manifesteert als tegenspraak tot zichzelf, omdat iedere volgende fase weer volledig verschilde van een voorafgaande, terwijl er juist een verbindende stroom door het geheel loopt: de stroom van de bij voortdurend creatieve mens.

Invloeden van levenservaringen en van doorwerkte lectuur "in al mijn boeken staan de marges vol kanttekeningen en opmerkingen die ik tijdens het lezen heb gemaakt" kwamen voortdurend van verschillende kanten aangestroomd en werden later gebruikt en omgezet tot elementen in het werk, tijdens soms uiterlijk aan elkaar tegenstrijdig lijkende periodes. Zoals er bijvoorbeeld de periode was van de Hard-Edge-schilderijen, en die van de Monochromen die na de COBRA-tijd ontstaan zijn. In wezen waren het schoonmaakbeurten, die de baan schoonveegden voor wat later volgen moest.

Is het niet zo dat elke kunstenaar voor zijn expressie die dingen kiest die in diepste wezen te maken hebben met het vrijmaken van jeugd, van milieu, afkomst? Zelfs met het loskoppelen van de heersende tradities, het cultuurpatroon van de eigen tijd? En dat je ogenblikkelijk in de intimiteit belandt omdat je de diepste gevoelens daarin raakt en die ook aan de openbaarheid prijsgeeft, althans aan de goede verstaander en kijker?

En dat is dan toch ook de functie van de kunstenaar; de zaken op een rijtje zetten. Op een eigen manier herschikken, de baan openmaken voor nieuwe vormen van benadering. De hele bagage die hij aanvankelijk meekreeg weg te werpen, open te staan voor een telkens nieuw begin. En toch blijft zijn bagage hem inhoudelijk begeleiden, zonder dat hij tot ballast mag worden. Zijn dus eigenlijk niet juist die vragen de intiemste die de kunstenaar om een verantwoording van zijn ideeën verzoeken?

"Niet voor niets drukt de kunstenaar zich intermediair uit. Hij is erg kwetsbaar, omdat hij zich in zijn werk blootgeeft. Hij zal nooit zijn leven direct uitbeelden, hij benadert zichzelf via het tekenen en het schilderen. Je zou geen goede kunstenaar kunnen zijn als je regelrecht je leven ging neerzetten. Maar

toch is er op mijn schilderijen niet één beeld dat niet indirect uit mijn werkelijkheid stamt. Ik onthul niet alles, maar ik zal een paar voorbeelden laten zien, hoewel in mijn werk de voorstelling niet het eerste belang is. Op één schilderij heb je dat kleine hondje Sacha, op die tekening heb je mijn herdershond Xinga. En dan had je gedacht dat het alleen een vlekje of een vlek was die toevallig de vorm van een dier heeft, evenals een wolk de vorm van een gedaante kan suggereren. Ook mensen die een rol gespeeld hebben of nog spelen in mijn leven kunnen tot vlek worden. Het zijn allemaal beelden en ervaringen die ik gehad heb, en toch hoeft je dat alles niet te weten om het werk te begrijpen."

En die vlekken en die lijnen, die ladders en die raderen vormen inderdaad slechts verbinding met een gevoelsleven. Ze zijn de begeleidende beelden van een innerlijke gesteldheid. Een reisschets uit Praag verschaft nauwelijks een herkenbaar stadsbeeld, laat staan een romantisch of toeristisch verhaal. Een verklaring van hun oorsprong ligt besloten in het wezen van de kunstenaar zelf, zijn structuur. Slechts tot op zekere hoogte is Constants werk als figuratief te interpreteren: de vormen zijn heel wel terug te vinden in de ons omringende wereld, ze krijgen in het werk van Constant niet die dagelijkse functie en waardering, ze worden anders gebruikt. Door de samenstelling van het 'tafereel' geeft hij alleen maar indicaties naar een geestelijk klimaat: naar een ruimtelijk bestaan, zonder dat ze evenwel regelrecht tot symbolen worden. Vooral in de laatste periode komen veel ladders voor die leiden naar hogere niveaus, openstaande deuren en schotten, die onzichtbare ruimtes beloven. Wát er in die ruimtes te verwachten valt blijft een open vraag, door Constant beantwoord met het begrip 'Vrijheid'. En die vrijheid is voor hem niet een situatie die voortvloeien kan uit de situatie zoals die in de huidige samenlevingen bestaat, maar die door revolutionaire daden van de zich daarop bewustwordende massa's verworven moet worden. Architect Rietveld heeft het indertijd zo geformuleerd: "Als je een greintje kunst in je hebt moet je revolutionair zijn".

"Ja, ik voel mij een schilder, en het tekenen is heel belangrijk voor mij, dat loopt als een rode draad door mijn leven. Maar ik ben geen kunstenaar in de zin van die criticus uit de dertiger jaren, die schreef dat een kunstenaar maar liefst een beetje dom moest zijn, want als hij intellectueel ging denken zou hij kritisch worden, ook ten opzichte van zichzelf. Dan zou hij geen goede schilder meer kunnen zijn. En ik vind juist dat kunstenaars die hun emoties ogenblikkelijk opkladden tot een minimum worden herleid. Ik ben het met die opvatting van die criticus absoluut niet eens. Denk aan Michelangelo, aan Leonardo da Vinci, aan Dürer, dat waren geen domme jongens. Die gebruikten hun hersens evengoed als hun emoties. Die dachten ook na over dingen die ver over het gebied van de kunst heenreikten. Leonardo heeft in de tijd van de Re-

naissance veel over wetenschappelijke en technische onderwerpen nagedacht. Al die terreinen naast de kunst verkend en zich er actief op bewogen. Soms toegepast op zijn kunst en omgekeerd, zijn kunst voor de wetenschap en de techniek ingezet."

Heel anders bestaat voor Constant in de twintigste eeuw evenmin een gemarkeerde scheidslijn tussen techniek, wetenschap en kunst, tussen leven en denken, in hun soms wat al te nadrukkelijke algemene rubricering. Zijn atelier is de uitdrukking van al die polen waartussen zijn kunstenaarschap zich beweegt. Een laboratorium denk je even. Een streng kantoor met een bureau waarop een grote moderne tikmachine en nette opbergbakjes. Rekken waarin het werk in vakken staat. Maar ook schildersezels met het gezicht naar de muur: "ik laat nooit iets zien als ik er nog aan bezig ben". Een terrarium, honden. Een cymbaal van J. V. Schunda, een eeuw oud, waarop hij dagelijks speelt. Een tafel met verftubes en penselen. Een tekenbord. Een aangrenzende werkplaats met gereedschap en machines voor bewerking van metaal en plexiglas.

Dat totaal is het werkterrein van een veelzijdig kunstenaar, een intellectueel die een gevoelsmens is. Een tekenaar die schildert en een schrijver die muziek maakt, een beeldhouwer in de hedendaagse zin van dat woord, — nu een beeld niet meer uit steen gehouwen of uit hout gesneden hoeft te zijn, maar best van ander materiaal, bijvoorbeeld van plexiglas en ijzerdraad gemaakt mag zijn — zoals Constant ze al in 1953 begon te maken, toen die materialen in Nederland nog vrijwel niet toegepast werden in de kunst.

Hij vat dat kunstenaarschap heel ernstig op. Legt zich een ritme op als van een ambtenaar, alleen met zelf gekozen uren en zelf gekozen arbeid. Een vak waaraan hij artistiek, intellectueel en ambachtelijk voortdurend schaaft en het dwangmatige mijdt.

"Ik werk elke dag, ook zondags of op feestdagen. Daarin bestaat voor mij geen onderscheid. Ik vind het zelfs heerlijk als er op sommige dagen niemand in dit gebouw is, waar ook andere kunstenaars hun atelier of studio hebben. Helemaal alleen hier aan het werk, de bel en de telefoon afgezet. Ik houd ook niet van vakantie, met moeite kan mijn vrouw mij één, twee weken per jaar meekrijgen. Ik heb er veel voor moeten doen. Het leven van een kunstenaar is in wezen hard, je moet er alles voor over hebben. Ik ben legendarisch arm geweest, en hoezeer ik er ook een hekel aan had, heb ik toch noodgedwongen enkele korte periodes van de contra-prestatie moeten leven. Maar ik heb van allerlei dingen gedaan om er buiten te blijven: stoffen ontwerpen en meubelen, muzieklessen geven. En jarenlang kon ik mijn werk onaangekocht van de jaarlijkse inzendingen bij de gemeente terughalen."

durend veranderende aspect van het produkt, tekening, plastic of schilderij eist een onvoorstelbare concentratie voor iemand die zijn kunst afstemt op alle gebeurtenissen en trillingen die hij als signalen uit de wereld opvangt. Die niet alleen op cultureel gebied in de wijdeste zin, maar ook politiek, sociaal en wetenschappelijk sterk geïntereiseerd en duidelijk gericht is. De publikaties van zijn tijdgenoten volgten als hij op de korte vakanties vertrekt een koffer met boeken meestorst.

"Geloof je niet dat als je je voor een bepaalde tak van kunst inzet je die relatie met andere gebieden wel moet hebben, dat dat een must is?"

"Absoluut; alleen maar schilder zijn, met verf smijten, ik geloof dat ik het niet zou kunnen. En dat in onze tijd! Met de verfkwaast alleen kun je niet genoeg tot uitdrukking brengen. Ik kan me voorstellen dat Rembrandt in zijn tijd een puur schilder geweest is. Ik ben op een gegeven moment, twintig jaar geleden opgehouden met schilderen. Zo in het midden van 1953; daarna heb ik alleen nog incidenteel in 1956 twee of drie schilderijen gemaakt. Voor mijn plasticen waar ik toen mee bezig was, heb ik altijd tekeningen gemaakt in een schetsboek. Notities, plattegronden, vogelvluchten. Ik heb toen altijd volgehouden dat die tekeningen voor mij net zoveel waarde bezaten als de krabbels die de timmerman op een plankje zet als hij even een boekenkastje moet uitrekenen dat hij wil gaan timmeren. Ik beschouwde dat tekenen niet zo erg als een apart staande tak van kunst. Ik gooide veel van die krabbels, die ik op gewoon krantepapier maakte weer weg. De prullemand in. Teken en is zo'n natuurlijke handeling, het is als brieven schrijven, het is je handschrift. Ik heb het altijd blijven doen, ook in de jaren dat ik niet schilderde. Iedereen tekent, elk kind. Kijk naar mensen die op zitten te bellen. Toevalig vond ik in mijn atelier een papiertje. Ik dacht, wat is dát nu? Een beetje obscene tekeningetjes. En dat was van iemand die hier de vorige dag een hele poos aan de telefoon had gezeten, en dat in zijn verstrooidheid kennelijk heeft zitten doen. In de COBRA-tijd inspireerden dergelijke tekeningen ons wel, vooral Asger Jorn is er mee bezig geweest. Teken en schept ook geen verantwoording. Je verricht alleen maar een handeling, maar het blijft een privéhandeling, een intiem gebeuren. Je hoeft een tekening ook niet op te hangen, zoals een schilderij. Veel tekeningen uit verleden tijd zijn ook zo, spelenderwijs, ontstaan. Een schilderij eist zoveel voorbereiding, zoveel studie, bewustzijn van je opvattingen en je conceptie. Als je begint moet je direct al kiezen. Zeggen zo en zoiets wil ik gaan uitbeelden. Dan ga je linnen kopen, glad of ruw, een bepaald formaat, zuigend of niet, grijs, wit of bruin. Je geeft een ondertint, je gaat met houtskool schetsen. En dan moet je een heleboel in je hoofd hebben om te weten wat je gaat doen. Je moet een ontzettend goed plan hebben. Je kunt ook maar niet alle soorten verf over elkaar gebruiken. Ga maar door. Soms zijn mijn schilderijen ook bijna tekeningen met verf, zoals mijn plasticen ruimtelijke tekeningen zijn. In die tijd dat ik stijlloze dingen wilde maken werkte ik met een biezentrekker.

Doe ik nu nog vaak. Op die schilderijen kwamen erg veel lijnen voor. Een biezentrekker is een flesje met een wielje eraan waarmee op koetsen en fietsen gouden biezen werden getrokken. Dat flesje vulde ik met verf, vernis en zo, en tekende ermee op de schilderijen. Er ontstonden ook wel vlekken, die liet ik druipen. Ik legde het schilderij horizontaal, hield het weer overeind en dergelijke. En er zijn ook wel tekeningen waarvan je zegt dat is eigenlijk een schilderij met potlood... Maar zo'n tekening als buitenop het boekje staat dat Van Haaren over mij geschreven heeft is veel meer dan een geheugensteuntje. Het was voor het eerste deurenlabyrint dat ik voor de E.S.R. (Experimentele Studio Rotterdam) ontworpen heb. Voor mezelf was het niet meer dan een schets. Pas toen verschillende vrienden hem tot een 'mooie tekening' verklaarden, voelde ik afstand tot het krabbeltje dat ik naar mijn idee gemaakt had. Juist als ik me er niet toe zet een 'mooie' tekening te maken ontstaat zoiets. In 1961 had ik in Bochum een overzichtstentoonstelling. In de zaal die toen over New Babylon handelde had ik een paar lichtdrukken opgehangen, zoals elke architect en stedenbouwkundige die maakt, op transparant papier. Als ik de bedoeling had gehad een 'kunsttekening' te maken had ik dat papier er niet voor gekozen. Het waren voor mij niets meer dan de werktekeningen voor de maquettes. Ik had ze ook niet eens in de catalogus willen laten opnemen, ze gewoon alleen naast die maquettes willen laten hangen. Toen ik met de toenmalige directeur, dr. Peter Leo over die tentoonstelling liep, zei hij dat ze zo'n geweldige grafische kwaliteit bezaten. Ik was gewoon verstomd, het maakte indruk op me, want ik was me van geen grafische kwaliteit bewust."

Maar later is Constant zich wel degelijk dieper bewust geworden van de betekenis die het tekenen voor hem inhoudt. Getuige een brief uit 1974:

Bij het maken van een schilderij en meer nog bij het tekenen speelt het bewustzijn slechts een (achteraf) controlerende rol. Het beeld ontstaat uit een reeks ongecontroleerde momenten (uit het onderbewustzijn), en het tekenen werkt inderdaad, door de bewustwording achteraf, bevrijdend, min of meer analoog aan de wijze waarop de psychoanalyse door bewustmaking neurosen tracht te bestrijden. Dit is dan ook waarschijnlijk de reden dat ik altijd, ook in de jaren dat ik niet geschilderd heb, ben blijven tekenen. Ik heb daarbij vaak helemaal niet aan kunst gedacht of de bedoeling gehad een kunstwerk te maken, en jarenlang heb ik schetsen en krabbels in de vuilnisbak gedeponneerd, nadat zij hun functie — het mijzelf bewust maken van problemen — hadden vervuld. Mijn ideeën over New Babylon, aanvankelijk vaag en controversieel, zou ik zonder dit voortdurend beeldend vertalen nooit hebben kunnen uitwerken. Immers, ons bewustzijn wordt gevormd door de werkelijkheid, en verandert met die werkelijkheid mee. Wil men over een andere, een alternatieve 'werkelijkheid' denken en schrijven, dan komen we niet ver met de

begrippen en beelden die ons bewustzijn vormen. Ieder begrip moet opnieuw geanalyseerd worden en dat betekent dat het een volledig nieuwe inhoud krijgt, een inhoud die buiten ons bewustzijn ligt. Om zich van die nieuwe inhoud bewust te worden moet men onbewuste verlangens in beeld brengen en daardoor tot deel van het bewustzijn maken. Dat is de betekenis die de kunst altijd voor mij gehad heeft, zowel in de tijd van COBRA (lees maar mijn verklaring "C'est notre désir qui fait la révolution") als later en ook nu.

"Waar vind je nu die scheidslijn lopen tussen kunst en krabbel of handschrift? Als je naar tekeningen uit vroeger eeuwen kijkt zie je juist vaak dat losse, op papier gevallen gedachte veel meer over die tijd en over de kunstenaar zelf meedeelt dan de volmaakte, afgeronde 'kunsttekening'."

"Ja, het is een volkomen willekeurige grens, maar zo denken wij nu over het tekenen. Geloof je niet dat het voor Leonardo verschil heeft gemaakt of hij bezig was aan een tekening naar een model, een voorstudie voor een schilderij, dan wel schetsen maakte voor een of ander oorlogstuig of een instrument? Zo vatte ik die tekeningen voor de maquettes op. Als ik voor zo'n wiel een schets maakte zette ik de maten erbij, dan wist ik hoe ik het in elkaar moest zetten. En nu kun je zeggen, we lijsten het in en verklaren het tot kunstwerk, maar met hetzelfde recht kun je zeggen, het is volstrekt waardeloos. Net als de krabbel van de timmerman en de metaalbewerker, alleen heb ik misschien een betere lijnvoering, een stijl ontwikkeld."

"De wanden van het atelier zijn kaal. Waarom hangt daar, behalve soms tijdelijk een enkele tekening van jezelf, niets?"

"Ik heb jarenlang een schilderij van Asger Jorn aan de muur gehad, en een van Karel Appel, 'Drift op Zolder'. Ik heb liever dingen van anderen aan mijn muur dan van mezelf. Je bindt je toch weer aan een bepaalde fase, een bepaalde expressie, een idee. Als je wilt experimenteren, vrij wilt blijven om telkens opnieuw de mogelijkheid tot een start te vinden, werkt eigen vroeger werk belastend. In eenzelfde verband wil ik ook niet teveel in kunstboeken kijken. Onwillekeurig word je door alles wat je ziet beïnvloed. Je leeft als schilder ontzettend met je ogen. Je ziet veel meer dan andere mensen. Als je ergens binnenkomt kijk je rond en overzie je alles. Hier kijk ik, op straat, overal waar ik kom of naar buiten ga. Dingen aan de muur zouden me teveel storen. Ik merk dat zelfs nu al met die ene tekening die er hangt, die ik met spuitverf gemaakt heb, een techniek die ik ook wel op schilderijen heb toegepast... Kijk, ik begin ergens op een punt, dat geldt ook weer voor schilderijen zowel als voor tekeningen, ergens midden op het vlak. En van daaruit werk ik dichter naar me toe, op die manier schep ik ruimte. Dat is mijn manier van opzetten."

Na de grote overzichtstentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum in de zomer van 1974, die onder de naam New Babylon alles liet zien wat Constant over dat onderwerp in de

loop van de jaren gemaakt heeft: etsen, tekeningen, aquarellen, schilderijen, maquettes en kaarten, plannen, collages, is de nadruk binnen zijn gehele oeuvre erg op dit project gevallen. Hij heeft er zich vrijwel twintig jaren mee beziggehouden, hoewel er aanvankelijk nog geen sprake was van het later duidelijk geformuleerde idee 'New Babylon' en ook de naam pas later is ontstaan.

Hij heeft er artikelen en boeken over gepubliceerd, lezingen en colleges gegeven. Het houdt in wezen nauw verband met zijn levenshouding, die hij zelf als realistisch formuleert, in zijn streven naar vrijheid: "Voor elk mens, voor iedereen, de hele wereld. Je kunt die vrijheid niet voor je zelf maken. Ik moet de woorden van Bakoenin hierbij aanhalen: 'geen mens kan vrij zijn, wanneer de anderen onvrij zijn'. Onvrijheid van elk mens apart is het gevolg van de anderen, dat houdt je zelfs van die jeugd-onvrijheid en sentimenten nog over. En: ik zou willen verklaren dat ik me helemaal niet kan voorstellen dat ik zelf in een wereld als New Babylon leven zou. Ik leef in deze wereld. Ik zou een zeer ongeschikte New Babylon zijn."

"Ik geloof dat ik New Babylon een onleefbare wereld vind."

"Voor de actuele mens wel, ja. Maar de actuele mens verschilt ook weer van de vroegere. Ik ga ervan uit dat de dwang tot produceren, dus om nuttig te zijn in de utilitaristische maatschappij, zoals ik het wel genoemd heb, de oorzaak is van de frustratie die we hebben en waaruit de ongeschiktheid voortkomt een echte Homo Ludens te zijn. Langs theoretische weg ben ik tot de conceptie van de New Babylonische mens gekomen. Als ik als Marxist tegen iemand spreek die gelooft dat het altijd wel zo zal blijven als het nu is, stuit ik tegen een muur van ongelof. Dan antwoordt men mij: er zijn altijd klassen en standen geweest, er bestaat geen klassenloze maatschappij; die zal ook nooit bestaan. Maar dat geloof in iets, dat betekent je creativiteit. Want je moet geloven dat er een soort Heiland op aarde zal komen, je hoeft niet te geloven dat er ooit een andere wereld zal komen, je moet die andere wereld helpen maken via je eigen creativiteit. Ik geloof, en ik wéét dat de mens creatief is." Al sedert zestien jaar zowat is Constant bewúst met het plan bezig. Vanaf het uiteenvallen van de COBRA-groep ging hij een eigen baan, maakte zich los van het grondidee van Cobra. Hij isoleerde zich, op zoek naar een eigen identiteit, en zei het toenmalig gemeenschappelijk uitgangspunt vaarwel. Dat gebeurde toch nog via een vrij onbewuste registratie, hoezeer hij zich toen al met lectuur voedde en zelf publiceerde.

In zo'n ontwikkeling kun je een boven- en een onderstroom onderscheiden. De bovenstroom gaat langzaam, hij is de zichtbare verandering in werk, die zich slechts geleidelijk aan voltrekt. Totdat Constant zelfs geheel met het schilderen ophoudt. Maar die jaren zijn niet vergeefs geweest: een heel andere schilder is daarna tevoorschijn gekomen.

Emoties en levenservaringen, geestelijke vorming bepalen de onderstroom, die hevig geladen en vol versnellingen kan

zijn. Die zelfs bedreigingen en ontladingen voor de begeleidende bovenstroom kunnen inhouden.

"Dat idee van New Babylon staat nu vast, het wordt geaccepteerd als het idee van Constant. Net zoals iedereen twee oren heeft. Maar het is een groeiproces. Het heeft vanaf het begin dat je een kunstenaar was in je geleefd. Het moet ergens vandaan komen, en dan, op een gegeven moment splitste het zich af van je oeuvre. In het begin van de vijftiger jaren was ik sterk in architectuur en stedenbouw geïnteresseerd. Was toen al bezig met allerlei ontwerpen, constructies en maquettes. In die tijd ging ik veel om met de mensen die lid van de CIAM waren, die groep van architecten. Ik werd op hun bijeenkomsten genodigd, en die werden meestal begeleid door een tentoonstelling van maquettes van de leden. Daar viel mij op hoe onartistiek die dingen waren, terwijl er zo veel werk en tijd aan besteed was. Ik begon er over te denken zo'n maquette als een kunstwerk te maken. Architecten maken die dingen als een model voor iets anders, het bouwwerk, dat op schaal vergroot zal worden. Het model zelf heeft geen enkele waarde voor ze, zodra het gebouw klaar is gooien ze het weg. Maar een beeldhouwer maakt de dingen net zo groot als hij dat wil, de schaal is niet veranderbaar, hoogstens maakt hij een kleine voorstudie. Ik zag mijn maquettes als kunstwerk op zichzelf.

Een illustratie misschien nog van 'De verklaring van Amsterdam', die ik met Guy Debord samen over het Urbanisme Unitaire had geschreven. Debord was uitsluitend schrijver, had zelf geen behoefte aan dat illustreren. Maar ik wilde daar wel vorm aan geven. Ik was in zijn ogen een enorme technocraat. Ik hield me bezig met de technische kant van de stedenbouw. En toen ik *Ambiance de jeu* in 1954 gemaakt had, een terrein met blokken, wilden we daar een naam aan geven. En ten slotte kwamen we op New Babylon, dat was pas in 1959, toen ik al veel had gemaakt. Jeruzalem, of Zion, is verweven met een bepaalde ideologie, met de Joodse godsdienst, nauw verbonden met een godsdienstig ideaal. Babylon was daaraan tegenovergesteld, het was de schreeuwerige stad, de stad van de zonde, tegenover het Jeruzalem van de Bijbel. Zo is die naam eigenlijk ontstaan. Ik die katholiek ben opgevoed!"

Toch weigert Constant een ontwikkeling van zichzelf, maar ook van andere kunstenaars uitsluitend te zien als een afzetten tegen jeugd en opvoeding.

"In de wetenschap is het toch ook niet zo? En simpel kun je de dingen niet stellen, ze zijn veel gecompliceerder. Je kunt niet alles tot die jeugd herleiden. Bij sommigen misschien, maar ik ben nu toevallig een beetje intellectuele kunstenaar vergeleken bij veel anderen.

Babylon dus. En dat New heb ik er aan toegevoegd omdat het niet gekoppeld moet worden aan één enkel deel van de wereld, maar een universeel begrip moet zijn.

Een jaar of acht geleden heb ik een week doorgebracht in een dorpje in Tsjechoslowakije dat Babylon heette. Er was maar weinig sédentaire bevolking, maar er stonden vijf, zes grote hotels, midden tussen de wouden en het boerenland. Ik heb er mijn manuscript over New Babylon afgemaakt en het navoord geschreven. Uren lopen door de bossen, langs ongebaande wegen met alleen af en toe een teken op een boom om de weg te duiden, ligt een plaats: Domazlice. Dat plaatsje is daarom beroemd, omdat kruisridders, door de Paus op de volgelingen van de ketter Jan Hus waren afgestuurd, daar zijn verslagen door die aanhangers, boeren, alleen bewapend met dorsvlegels, een goedendag en zo. De bewapende ridders, door kardinaal Cesarini aangevoerd om de Hussieten, ook wel de Taborieten genoemd, naar de berg Tabor uit de bijbel, te verslaan. In de zogenaamde artikelen van Tabor wordt opgeroepen de steden te vernietigen omdat ze de bakermat van de zonde zijn. De boeren waren de bergen ingetrokken om het zondige Praag, vergelijk dus het zondige Babel, te ontvluchten. Hus zelf was toen allang op de brandstapel in Konstanz omgekomen. En, misschien dat daarom dat kleine dorpje wel zo heet, Babylon. Domazlice ligt noordelijker. De reden waarom ik zo lang op dit onderwerp doorga, is dat ik er veel over gelezen heb, en toen pas te weten kwam dat die boeren de theorie van het Chiliasme aanhingen, het duizendjarig rijk. God zou op aarde neerdalen en heersen, en alles zou rechtvaardig, goed en gelukkig zijn. En duizend was natuurlijk het symbool voor eeuwigheid. Ik vond daarin aanleiding een navoord te schrijven voor mijn boek, New Babylon."

In de tijd van de CIAM was er bij Constant nog geen sprake van een simpele, rechte lijnige ontwikkeling. De impulsen kwamen van alle kanten. Ze werden toegevoegd aan die onderstroom, waar ze werden verwerkt. Hij schilderde niet meer, had zich definitief van COBRA verwijderd, interesseerde zich voor architectuur maar werd een tegenstander van de functionele architectuur, via juist het samengaan met de architecten die hem in de sfeer van het bouwen hadden binnengehaald. Onderling dus ogenschijnlijk tegenstrijdige elementen.

Zijn maquettes werden poëtische fantasieën, voor a-functionele gebouwen. Toch ziet hijzelf New Babylon wel degelijk als een realiseerbaar project, maar ná de sociale revolutie, die hij een historische noodzaak acht.

Voor die maquettes wil hij het woord romantisch niet horen: "ik zou liever het woord irrationeel gebruiken. Wat niet verklaarbaar of denkbaar is. Onderbewust gevormd, vanuit een emotionele behoefte, die je sterker ervaart dan andere mensen. Het is een uitgangspunt achteraf geweest, en het is toch weer tot een rationele basis geworden. Ik maakte in die tijd een studie van bouwkundige werkwijzen. Een technische studie vooral, hoe je beton en metaal en houtconstructies maakte. Later kwam ik in contact met de Internationale Lettriste,

met het blad Potlatch, een groep waaruit later het Situationisme is voortgekomen. Ze waren erg links gericht en kantten zich tegen het opportunisme van Le Corbusier, en tegen het begrip 'avant-garde' dat zij vervalst achtten bij de presentatie van een zogenaamd 'avantgardistisch' festival dat op het dak van l'Unité d'Habitation te Marseille plaatsvond. Dat men daar zo te keer ging tegen de hele conceptie van de CIAM en Le Corbusier was koren op mijn molen, want ik had mij tijdens die bijeenkomsten van de CIAM al steeds kritischer voelen worden ten opzichte van wat ik hoorde en zag. En tijdens het congres in Alba van het Bauhaus Imaginiste kwamen die ideeën in gesprekken pas goed tot uitdrukking. Ik heb daar zelf een voordracht gehouden onder de titel 'Demain la poésie logera la vie'. Ik heb het accent toen gelegd op het belang van de techniek; de algemene tendentie op dit congres was eerder anti-technologisch. In de COBRA-tijd waren we al tegenstanders van de ideeën van de functionele architectuur. Bij mij is dat een proces van jaren geweest, met steeds nieuwe impulsen en toevoegingen."

"Het deurenlabyrint waarmee mijn tentoonstelling in Den Haag eindigde is het losmaken van alles, desoriëntatie. Ik beschouw het als een symbolische voorstelling van het dynamisch labyrint, als zodanig kan nl. New Babylon worden aangeduid. Het was voor mij de desintegratie waarmee de tentoonstelling moest eindigen. Je kent het bekende woord van Rimbaud: 'il faut arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens'. We moeten het onbekende vinden door al onze zintuigen te ontwrichten en te laten ontsporen."

"Ja, en hoe is die meneer Rimbaud geëindigd? Als een zakenman!"

"Niks geëindigd, hij is opgehouden met alles, die man was zijn tijd zó ver vooruit dat hij in de bestaande maatschappij als dichter verder geen heil meer zag, en hij is gewoon naar Afrika gegaan en handelaar geworden."

"Ja, alles afgelopen"

"Helemaal niet afgelopen. Wat hij heeft gedaan blijft toch van waarde? Hij hoeft toch niet tot zijn dood door te gaan met dichten?"

En dan, na een stilte zegt Constant: "Ik houd ook op met New Babylon nu, daarmee kan ik ook niet tot mijn dood doorgaan".

En in een brief vanuit Bulgarije schrijft hij:

Ik lig aan het strand en lees een artikel van Garandy over het strukturalisme. Vóór mij zie ik een heel klein huisje op hoge poten, met een laddertje om het te bereiken en met een vlaggetje op het dak. Het lijkt precies op het huisje dat ik in 1949 op mijn schilderij 'après nous la liberté' geschilderd heb. Je kent het wel van reproducties denk ik. Dit huisje hier is van de strandwacht. Als de zee veilig is, is het vlaggetje wit, wordt de golfslag te sterk (zoals gisteren), wordt het vervangen door een zwart vlaggetje. Het huisje is wit. Ik schrijf je dit omdat de

mogelijkheid bestaat dat je dit huisje in de toekomst wel eens op een schilderij te zien zult krijgen, maar dan niet op een strand. Acht jaar geleden, in Bohemen, heb ik nog reisschetsen gemaakt, weliswaar niet naar de natuur, maar er toch onmiddellijk door geïnspireerd, al leek het resultaat meer op images uit New Babylon (er staan er 2 afgebeeld in de catalogus). Nu echter voel ik geen enkele neiging om zó direct mijn indrukken in beeld te brengen.

New Babylon lijkt ook verder weg; ik betrek niet, zoals toen, alles wat ik waarneem bij dit thema. Hoe dit te verklaren?

Het massa-toerisme had toen nog niet zo'n grote vlucht genomen en de enorme, ontmoedigende passiviteit van de recreatie drong zich toen nog niet zo aan me op.

Slatmi Piassazi is een plaats die uitsluitend bestaat uit grote hotels (bijna 100), restaurants en oorden van 'vermaak'. Het is er stampvol en niemand doet iets, men ziet er zelfs niemand een krant lezen. Alles wat hier gedaan wordt kan ook door een zeehond gedaan worden: zonnen, eten, zwemmen.

Maar ik moet zeggen dat in de passieve, strijdloze, apathische sfeer van een vakantie-oord als dit, ik blij ben tenminste een boek bij me te hebben waarin iemand (Garandy) uitroept: "structuralisten, jullie spreken over de mens die op het punt staat te verdwijnen! Jullie behandelen een thema dat spoedig achterhaald zal zijn!" Structuren zijn geen abstraktes maar produkten van menselijke activiteit.

Het zou een misverstand zijn aan te nemen dat het werk van Constant alleen te begrijpen valt via zijn publikaties. Het is een intelligent kunstenaar, maar het werk begeleidt zijn teksten en niet omgekeerd, zoals wel eens ten onrechte geponeerd is. Hij bezit verschillend soortig publiek: belangstelling van de zijde van sociologen, architecten, intellectuelen die de publikaties volgen en daar misschien een meerwaarde uit kunnen halen, en de kunstijkers, die vanuit gevoel en artistieke contact met het werk kunnen krijgen, omdat het element spontaneiteit bij het ontstaan groot is.

"Als alles gerealiseerd zou kunnen worden wat ik denken kan zou ik geen kunstenaar meer willen zijn. Ik denk dus eigenlijk meer dan realiseerbaar is, en daar bestaat het kunstenaarschap volgens mij uit: ik distilleer uit mijn maatschappij-kritische opstelling een alternatief, en daar heb ik het over. Ik ben niet idealistisch opgesteld, want een idealist is iemand die de werkelijkheid idealiseert en niet bekritiseert, en dus vertekent. Ik heb het niet eens over een toekomst-alternatief, want ik zeg niet: zó is de toekomst. Ik ben geen profeet. Ik zeg alleen: men zou beter kunnen leven, anders, op een hoger niveau. Hoe dan, zou je vragen. In plaats van altijd te moeten zwoegen en werken, slaaf te zijn, zou de mens ook vrij kunnen zijn. En vrijheid is voor mij: creativiteit."

Publicatie ter gelegenheid van de uitreiking van de David Roëll-prijs aan Constant, 28 november 1974

Constant en de eenzaamheid van de schilder

Nieuwe bloei

Jarenlang was de grote erezaal in de breedte bovenaan de trap van het Stedelijk ingericht met nieuwe Amerikaanse schilderkunst. Enorme formaten van allang-niet-meer-jongeren als Elsworth Kelly, Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland, Stella e.a., vulden tien jaar onveranderlijk de wanden. Onlangs maakte conservator Rini Dippel in barre sneeuwstormen een reis naar New York om persoonlijk een schilderij van Jasper Johns op de terugreis naar Amsterdam te begeleiden. Nu is in die zaal schilderkunst van heel andere aard te zien. Alleen wat de formaten betreft is er overeenkomst met de Amerikanen, verder in geen enkel opzicht. Het gaat om twee-en-twintig schilderijen van Constant (Nieuwenhuys) die tussen 1969 en nu ontstaan zijn na een periode van 'zwijgen' waarin hij zich heeft gewijd aan het project New Babylon en hij maar heel weinig schilderijen heeft gemaakt. In allerlei opzichten een historische confrontatie! Voor de Amerikaanse kunst, die zich geplaatst ziet tegenover deze met diepe wortels in de Europese traditie gegroeide en verankerde kunst, voor het publiek in het algemeen, dat zich verbazen zal over deze nieuwe late bloei van een kunstenaar die in 1948 samen met Appel en Corneille een van de drie Nederlandse oprichters van de internationale Cobra-groep in Parijs is geweest, en toen zulke revolutionaire schilderijen maakte, die felle 'schreeuwen' van vorm en kleur waren, in uiterste spontaniteit, als een barenswée, geschilderd. Die barricadevechter heeft zich decennialang nogal afzijdig van de schilderkunst gehouden en zich daar nu, na een vrij lange en voorzichtige aanloop, weer volledig ingeworpen.

De schilderijen die hij nu laat zien hebben een lange ontstaanstijd nodig gehad. Na de David Roëlprijs in 1974 was er aanvankelijk slechts af en toe iets te zien bij Nouvelles Images in Den Haag, Collection d'Art in Amsterdam en Daniël Gervis in Parijs. Het Haags Gemeentemuseum bracht in 1974 een overzicht van New-Babylon. In 1975 kocht het Stedelijk in Amsterdam zijn 'Ubu en Justine' uit 1975 aan. Een werk van 190 x 200 cm, dat bij de nieuwe reeks thema-schilderijen hoort. Die latere schilderijen, zoals ze vanaf 1969 beginnen te ontstaan hebben vrijwel alle enorme afmetingen en zijn in olieverf geschilderd. Constant verdunt die met venetiaanse terpentijn en een weinig standolie (harsolieverf dus). Want aan acrylverf heeft hij een broertje dood, alleen al om de synthetische kleurstoffen, waarin hij zich niet kan uitdrukken. Hij gebruikt eigenlijk maar een beperkt kleurgamma om een maximum aan kleureffect te bereiken: natuurlijke, anorganische pigmenten, vooral aardekleuren, okers en ombers, gebrande siëna, groene aarde. Een puur rood, geel of blauw, zó, vers uit de tube geknepen, zul je bij Constant vergeefs zoeken. De snelle droging van acryl mag voor de handel van belang zijn

en sommige jongeren zweren erbij, Constant vindt het verachtelijk materiaal, wenst er niet mee te experimenteren en is ervan overtuigd dat 'er niets van overblijft'. Hij wil alleen maar beleefd blijven als hij er nog min of meer vriendelijk over zegt: 'het heeft het nadeel dat je er niet of nauwelijks in kan wijzigen; harsolieverf blijft oplosbaar en laat gedurende lange tijd ingrijpende veranderingen toe'.

Nog geheim

Die techniek van de harsolieverf is dan onderdeel van zijn 'stijl' van lang en intensief aan eenzelfde doek bezig blijven. Hij begint elk schilderij op een magere, lichtzuigende ondergrond, zet wat lichte aquarelachtige dun opgebrachte kleuren neer, wat strepen, stippen, vlekken en lijnen.

De compositie staat nog geenszins vast, evenmin als thema en onderwerp. Misschien zweeft de schilder wel iets voor ogen, hij laat zich daar in eerste instantie nog niet over uit, want ook voor hemzelf is het eindresultaat nog geheim. Er mag iets in het achterhoofd zitten: een vaag beeld uit die associatief geladen achtergrond doemt pas geleidelijk aan op. Het zijn allerlei gedachten over de geziene werkelijkheid, figuren uit de literatuur, gebeurtenissen uit de geschiedenis enzovoorts. Ook figuren en taferelen van schilderijen van bewonderde meesters, echter nooit regelrecht overgenomen of toegepast.

Confrontatie

De laatste jaren maakte Constant enkele reizen om in buitenlandse musea schilderijen van collega's uit het verleden die hij bewondert te bekijken, Delacroix, Rembrandt, Hals, Titiaan, Velasquez, Goya, Rubens, Tintoretto, Grünewald, buiten wat hij in de Nederlandse musea al van zijn gading op dit niveau had gevonden.

Hij bekijkt het langdurig, leest erover, onderzoekt wat sommigen ook in hun eigen tijd al van elkaar moeten hebben gezien (de relatie Rubens-Titiaan bijvoorbeeld). Alles mengelt door, Constant laat het bezinken en komt dan na lange tijd pas tot een nieuw standpunt. Hij confronteert figuren met elkaar die nooit van elkaars bestaan geweten hebben, zoals Justine, de heldin uit de Sade's "Justine, ou la malheur de la vertu", een eeuw voordat Ubu, de figuur in het boek van Jarry ontstaat. Zoals Venus en Christus, die men in de naakte, ellendige figuur van de politieke gevangene op Constant's laatste schilderij. "De bekering van Venus" dat hij een allegorie noemt, kan herkennen.

De wonderlijke samenkomst van al die figuren uit de mythologie, bijbel, schilderkunst, literatuur etcetera, bewijst hoezeer de schilder bezig is met het voortdurend opnieuw ordenen van emotie, herinnering en nieuwe denkbeelden. Dat hij bewogen blijft en telkens opnieuw tracht een synthese te vinden van figuren uit het verleden die hij transposeert naar het heden en ook in een hedendaags decor plaatst.

Dikwijls zijn op zijn schilderijen nog de perspectivische lijnen en schotten van de vroegere New Babylontekeningen en grafiek terug te vinden. Tegenwoordig gebruikt hij ze alleen nog om ruimte te creëren en zijn dikwijls sterk erotisch geladen figuren, die amorphe vormen hebben, daarbinnen een maximale mogelijkheid te verschaffen tot een variatie van opstelling. Op zijn schilderijen kent hij geen verschil van een 'buiten'- of een 'binnen'-wereld, noch van een dag of een nacht. Er is veel ruimte en er is veel licht, alom aanwezig.

Misschien is bij 'De liefdesverklaring van Cyrano' nog wel sprake van een buitenwereld, het maanlandschap waar de scène zich afspeelt, maar het verhaal zelf is zo dominant, dat zonder de iconografie veel van de inhoud verloren gaat. Dat geldt voor het hele oeuvre van Constant: zijn intellectuele achtergronden zijn sterk geladen; zijn kennis van de iconologie in het algemeen, zowel als van de door hemzelf geschreven iconografieën bij sommige werken is bijna onmisbaar om ze volledig te kunnen genieten. Wat eenvoudig lijkt blijkt achteraf soms toch nog gecompliceerd te zijn, zoals 'De schilder in zijn atelier' (190 x 200 cm) uit 1977.

Daar staat de schilder, kennelijk een zelfportret van Constant, een palet en een penseel in de hand, een tafel met schildersmateriaal naast zich, in een enorme tamelijk lege ruimte, waarin enkele doeken staan, voor zich dat waaraan hij juist bezig is en waarop alleen een hurkende aap te zien is.

Een baviaan? De aap is het symbool van de wellust, de nabootsing en als zodanig vroeger wel toegepast als schutsdier van de schilderkunst, of soms symbool van de lagere lusten. Het dier op dat lege doek blijft intrigeren, want welke waarde moet aan zijn figuur worden toegekend, is het soms een zelfconfrontatie? Een dankbaar onderwerp voor een proefschrift van een kunsthistoricus straks, zoals alle schilderijen uit deze late reeks trouwens. In het gesprek, dat ik met Constant voor zijn tentoonstelling had, vertelt hij over de eenzaamheid van de schilder, die hij met dat schilderij heeft willen aanduiden. Als zodanig is het misschien ook het enige werk waar hij iets meer bewust dan met andere, naar het onderwerp toege schilderd heeft.

Geen estheet

Wie de grote zaal binnenkomt wordt overrompeld door de pracht van de doeken, die ondanks de nadrukkelijke verklaring van de schilder omtrent de soberheid van hun kleuren-oorsprong, zo enorm rijk en geschakeerd zijn. Ze mogen misschien op het eerste gezicht nog even esthetisch aandoen, maar zijn dat allerminst, omdat Constant geen estheet in de werkelijke zin van dat woord is: n.l. iemand die het een en ander bijeenzoekt wat hij mooi vindt en daarmee een sierwerk opbouwt. Constant is zich juist sterk bewust van de problematiek van zijn eigen tijd, en wenst in zijn werk antwoord te geven op de vragen en eisen die hem gesteld worden; hij herkent ogenblikkelijk wat daar soms bij schilders uit verleden tijden aan geschort heeft. Hij kan geen historische thema's

schilderen omdat hij kritisch in eigen tijd en maatschappij staat en naar zijn opvatting historische thema's dus op anecdotische prentjes zouden uitlopen.

Zoals in de Napoleontische tijd David en tijdgenoten wél getracht hebben Napoleon tot symbool te maken, maar onkritisch gebleven zijn.

Wat hun begeleiding in politieke zin betrof, zijn ze dan ook in de schilderkunst onduidelijk en middelmatig gebleven en slechts om andere, picturale waarden van belang. Op de schilderijen van Constant komen geen helden voor, de thema's zijn allegorisch en verwijzen naar actuele situaties, die echter zowel in het heden als in het verleden bestaan hebben en ook in de toekomst zullen blijven bestaan. Ze zijn overdachtelijk bedoeld. Daarnaast blijven ze van een sterke picturale pracht, zodat wie de iconografieën niet kan doorgronden en de betekenissen thuisbrengen, weliswaar veel mist aan intellectueel genot, maar toch onder de indruk zal raken van de spannende en tegelijk harmonieuze kleur-tegenstellingen en de composities. De voorstellingen zullen dan noodzakelijkerwijs mysterieus blijven.

Tragisch

In wezen zijn de figuren op de schilderijen alle tragisch, vrolijkheid komt niet voor, hoogstens in de vorm van zinnelijk genot dat echter nergens tot blijheid leidt. Kijk naar de opdringende massa op de achtergrond van 'De bekering van Venus' (1977) die van de tafels vol spijs en drank, voor het uitgelezen maar allerminst blij gezelschap op de voorgrond neergezet, wil meegenieten. Of naar de orgie, zoals die is afgebeeld op 'Het bondgenootschap van Casanova met de Moraal'.

Weliswaar gaat het daar over een wellustige handeling, van vrolijkheid is geen sprake.

Evenmin bij 'Plaisir et Tristesse de l'amour', (1976), waar Titiiaan's Geminae Veneres aanleiding toe is geweest (en tegen de wand boven het tafereel van de orgie afgebeeld hangt). Daar wordt een confrontatie van de wellustige en de spirituele liefde aan de orde gesteld. De hemelse en de aardse; het genot neemt het op tegen de geest.

Muziek

Een apart facet in het werk van Constant is zijn muzikaliteit. Hij is zelf een begaafd bespeler van vrijwel alle snaarinstrumenten waarvan hij ook een fraaie verzameling bezit, o.a. twee prachtige cimbalen, merk Schunda, na zijn dood vermaakt aan de muziekafdeling van het Haags Gemeentemuseum. Aardige details, die hun consequentie in de schilderijen laten 'doorklinken'.

'HET ONGEWONE VAN DE KLEUR OP CONSTANT'S SCHILDERIEN IS DAT DIE EEN ANDERE, ONGEWONE INBRENG HEEFT, DIE NIET ALLEEN VAN PICTURALE AFKOMST, MAAR OOK DUIDELIJK VAN MUZIKALE AFKOMST IS'.

Muziek is voor Constant een even belangrijke tak van kunst als de schilderkunst die hij frequent beoefent. Hij houdt speciaal van de volksmuziek, daar waar de oorsprong van een cultuur gevonden wordt. Misschien is de gitaarspeler op 'De bekering van Venus', die door Constant zelf in zijn iconografie als 'Orpheus' is aangeduid, wel een zelfportret? En waarom kijkt die speler angstig (of verschrikt, of bewonderend?) op naar de verleidelijke figuur van Venus? De blik van Venus is echter niet op hem gericht, maar op de gestalte van een naakte, gemartelde gevangene, uiterst links.

In algemene trekken kan gesteld worden, dat de romanliteratuur nooit de door hem bewonderde schilder Delacroix thema's aan Byron of Walter Scott ontleende, maar dat hij uit de literatuur die symbolische figuren uitzoekt, die, los van de realiteit, maar geboren uit kritiek daarop, voor hem aanleiding werden tot een relativeren van de gangbare moraal.

Kunstbeeld, maart 1978

Gesprek met Constant

Je hebt op een gegeven ogenblik gezegd dat je niet meer in de schilderkunst geloofde en dat je ophield met schilderen en toch beken je dat je ook sinds die periode ieder jaar wel een paar schilderijtjes hebt gemaakt, omdat je gevoelsmatig altijd allereerst schilder bent gebleven. En nu, in 1978, kom je met een reeks grote schilderijen op thema's die moeilijk te begrijpen zijn, vaak met literaire achtergronden, die, zoals ik het zie, door jou gekozen zijn om een anti-moraal uit te drukken.

Je maakt een vergelijking tussen wat ik twintig jaar geleden gezegd heb en wat ik nu doe. Maar de hele maatschappelijke situatie van twintig jaar geleden was volledig anders, en die verschilde weer totaal van die van vlak na de oorlog, toen de Cobra-beweging werd opgericht. Misschien heb ik mijn afwijzing van de schilderkunst het duidelijkst geformuleerd in de Verklaring van Amsterdam zoals die in 1958 in het tijdschrift 'Internationale Situationniste' gepubliceerd is.

Een van de punten van die verklaring luidt: "Het einde van de individuele kunstvormen is nabij, en wij staan achter geen enkele poging om deze kunsten te vernieuwen." En in een volgend punt staat ongeveer: "Wij zoeken een nieuwe basis voor een collectieve creativiteit." Die houding leek me op dat moment de enige juiste. Tien jaar na Cobra waren alle idealen van Cobra met voeten getreden, — creativiteit, volkskunst, massakunst, collectiviteit — en een aantal figuren uit Cobra begon een carrière als genie, in tegenstelling tot alles wat wij als basis hadden genomen. En tegen die achtergrond moet je de Verklaring van Amsterdam zien.

Dat weet ik, ik heb die Verklaring natuurlijk gelezen, maar ik bedoel nou, dat toen je je met heel andere dingen ging bezighouden je toch stiekum al die schilderijen gemaakt hebt, vanuit een consequentie kon je dat niet gedaan hebben.

In die Déclaration d'Amsterdam staat natuurlijk niet dat je niet mag schilderen, wel dat we iedere poging om tot een nieuwe individuele kunstvorm te komen bij voorbaat tot mislukken gedoemd zien. En ik heb niet stiekum geschilderd, ik heb tussen het werken aan New Babylon door, af en toe een schilderij gemaakt, zoals iedereen. Zelfs Mondriaan en Van Doesburg hebben figuratieve dingen gemaakt tussen hun Neo-plasticistische werk door. Schwitters dito.

Nou ja, toen is er toch een moment gekomen — je kunt natuurlijk nooit stellen: nu is mijn New Babylon project af — maar een moment dat je ermee bent opgehouden. Je bent toen weer gaan schilderen, tekenen en etsen, eerst een heleboel dingen waarvan ik vind dat ze nog wel bij dat project horen, die perspectivische lijnen, die opbouw van ruimte e.d. en toen ben je op die gegevens verder gegaan en tenslotte ben je

tot een heel nieuwe schilderkunst gekomen. En dat is natuurlijk het opvallende en merkwaardige eraan. Die laatste twintig, zowat, schilderijen voor het Stedelijk, zijn een heel nieuwe, aparte periode gaan vormen, een Spätstil.

Toen ik voor de tentoonstelling in Den Haag het New Babylon project min of meer had afgerond, kon ik, theoretisch, drie dingen gaan doen. Doorgaan met New Babylon, dat inderdaad nooit af is, maar dat zou neerkomen op in herhalingen vervallen. Ik zou kunnen stoppen met alles en verder niks doen, en dat lag, theoretisch gezien, eigenlijk het meest voor de hand na zoiets als New Babylon. Maar natuurlijk wel los van mijn onvermogen tot nietsdoen. En de derde mogelijkheid was gewoon bezigblijven met het een of ander, en dat is inderdaad gebeurd. Aanvankelijk aquarellen en etsen en toen steeds meer schilderijen, aanvankelijk op het thema New Babylon, maar ondanks mezelf, min of meer onbewust, zijn daar langzamerhand allerlei elementen binnengeslopen, die ik toch altijd ben blijven zien als gebeurtenissen of happenings die binnen de wereld van New Babylon plaatsvinden.

Je kunt nu wel stellen: ze passen nog wel binnen mijn gedachtegang, mijn ideologie, mijn wereld van New Babylon, maar het zijn toch volkomen zelfstandige schilderijen geworden, waar ik veel meer pracht en esthetiek in zie dan in vroegere schilderijen. Bijvoorbeeld neem een van de laatste: 'De bekering van Venus', waar personen samenstromen die je nooit bij elkaar had kunnen denken. Menigeen zal moeten zoeken in zijn kennis, ook de visuele, hoe die figuren bij elkaar kunnen komen. Dan is het toch heel vreemd dat die schilderijen zo heel apart een eigen leven zijn gaan leiden, en een heel sterk leven. Ik wil wel weten hoe je aan die thema's bent gekomen. Als je New Babylon niet kent, plus zijn afkomst, kun je dat verleden hier niet aan vermoeden.

Ik geloof dat ik mij mijn hele leven altijd heb afgezet tegen de trend van de tijd, en die trend is in de veertig jaar dat ik schilder nogal eens veranderd. Op dit ogenblik is hij ontzettend formalistisch; alle onderzoeken zijn van zuiver formele aard. Een kunstwerk is vandaag, in tegenstelling tot de tijd van New Babylon, bijna per definitie inhoudsloos. En daar heb ik tegen in willen gaan, vooral nadat ik me weer eens ben gaan verdiepen in vroegere schilderkunst, en ging beseffen wat een verarming dat betekent. Sinds de abstracte kunst, dus sinds het moment dat de inhoud is prijsgegeven en er alleen nog gezocht wordt naar de vorm, is die verarming steeds groter geworden, met uitzondering misschien van Mondriaan, maar die kun je ook nauwelijks abstract noemen, omdat hij een reële, concrete ruimte in beeld brengt, zij het dan ook in z'n meest eenvoudige en puurste vorm. Klee kun je ook al niet abstract noemen.

Ik sta nog steeds achter die Verklaring van Amsterdam dat het zinloos en nutteloos is om naar een zuiver formele vernieu-

wing van de kunst te streven. Ik wil helemaal geen nieuwe kunstvorm. Maar de tijd is inmiddels nog niet rijp voor de collectieve cultuur die we toen in het verschiep dachten te zien doemen. Het blijkt telkens weer dat revolutionaire veranderingen toch niet zo snel voltrokken kunnen worden als in het eerste uur verwacht en gehoopt wordt. Ik geloof dat ik op het ogenblik bezig ben alles wat ik in m'n leven gedaan heb samen te brengen en te consolideren tot iets van een hogere orde. Cobra zowel als New Babylon zitten ook in deze schilderijen.

Kijk, wat je nu zegt klinkt ontzettend theoretisch. Maar als ik naar die schilderijen kijk vind ik ze van een ongeziene spontaniteit zowel wat de compositie betreft als ook in de kleur, die helemaal niet in overeenstemming is met dit verstandelijk verhaal. Er is dus een tweeledigheid in jou, die in deze schilderijen heel duidelijk tot uitdrukking komt.

Dat verstandelijk verhaal van mij is een antwoord op een verstandelijke vraag van jou, maar een dergelijk verhaal komt altijd pas achteraf. Het schilderij moet er eerst zijn, en dan kun je pas voor jezelf proberen te verklaren waarom het zo, en niet anders geworden is. Van elk van deze schilderijen kan ik zeggen dat, toen ik er aan begon, ik op geen stukken na wist wat er uiteindelijk op het doek zou komen. Zoals je weet begin ik altijd met nauwelijks een voorafgaande schets, het blijft steeds weer een groot avontuur. Dus kan ik achteraf wel theoretisch praten, maar nooit van te voren over een schilderij dat ik nog maken moet en ga. Ik begin een schilderij met een paar vlekjes, een heel dunne verf op een doorgaans witte ondergrond, een paar houtskoollijntjes. Net als bij een aquarel, maar op grotere schaal. En ik ga net zo lang door tot ik een resultaat bereikt heb.

Je zou dus nooit kunnen zeggen: ik ben van plan om nog eens een zus of zo schilderij op dit of dat thema te gaan maken?

Het enige schilderij waarbij ik dat gedacht heb is misschien 'De schilder in zijn atelier' toen ik, nadat ik enkele schilderijen van oude meesters op hetzelfde thema gezien had dacht: 'Ik zou wel eens willen weten hoe de schilder nu staat.' Als je bijvoorbeeld denkt aan Courbet, die daar temidden van mensen uit alle lagen van de maatschappij om zich heen aan het schilderen is — dit naar aanleiding van dat grote schilderij van hem dat ik in het Louvre bekeken heb — besef je: zoiets is in onze tijd ondenkbaar. Er zijn wel schilders die in het openbaar staan te schilderen, maar dat is slechts uiterlijkheid, want ze staan toch alleen; dat wil zeggen, ze worden niet door een maatschappelijke gedachte gedragen, niet gesteund door mensen buiten de wereld van de kunst. En die eenzaamheid heb ik in mijn schilderij willen weergeven. Maar andere thema's zijn ontstaan tijdens het werken. 'De bekering van Venus' is een thema dat ik nog nooit overwogen had alvorens ik

al halverwege het doek was. Pas helemaal op het eind van het schilderij heb ik die titel vastgesteld. Maar toen was het schilderij al in grote trekken zoals het nu is.

Bij zelfportretten had je het ook nog over inspirerende anderen in hun atelier, behalve dan Courbet. Wat vind je in deze context van Velasquez binnen het schilderij 'Las Meninas', dat je in het Prado hebt bekeken?

Daar is de schilder geen hoofdfiguur, maar eigenlijk alleen een heel bescheiden bijfiguur, overeenkomstig zijn sociale rol in die tijd. Hij was een dienaar aan het hof. Hij was niet de hoofdfiguur die de kunstenaar in het creatieve gebeuren van nu voorstelt. Hij stelt zich ook maar heel bescheiden op achter z'n ezel; de prinsesjes en de hofdames, naar wie het schilderij ook genoemd is, zijn de hoofdfiguren. Courbet is een veel revolutionairder, sociaal bewuster, actiever figuur. Heeft zichzelf ook meteen tot middelpunt gemaakt en alle andere figuren rond zich gegroepeerd.

En Rembrandt?, die beeldde zichzelf dikwijls mede op z'n opdrachtschilderijen af?

Rembrandt heeft zichzelf zowel op de Kruisafname als waarschijnlijk op de Nachtwacht en ook nog wel op andere schilderijen geschilderd. Ook Grünewald heeft zichzelf tweemaal afgebeeld op het Isenheimer Altaar. Dat was toen gebruikelijk, gebeurde heel dikwijls. Maar het was meer Spielerei, en niet met de bedoeling om de eigen sociale positie te verklaren. Bij Courbet is dat pas heel bewust het geval. En ik heb het daarom bij mijn zelfportret, dat juist die eenzaamheid van de schilder uitbeeldt, over de sociale rol van de schilder.

Een schilderij als de Homo Ludens uit 1964 zou je nu niet meer kunnen maken, want de spontaniteit die je toen bij de conceptie had, ging direct over in de uitvoering, en tegenwoordig heb je tijdens die conceptie al een lange reflectie, het duurt allemaal langer bij het totstandkomen.

Nu heb ik de spontaniteit waarmee ik toen direct begon pas in een later stadium. Ik doe eerst een heleboel voorbereidend werk, om tenslotte tot een hoger niveau te raken. Ik denk dat je zoiets bedoelt?

Ik dacht juist, die spontaniteit van toen, die de Homo Ludens en ook nog een heleboel andere schilderijen bezitten, is nooit meer te corrigeren, zo direct zijn ze ontstaan. Nu werk je heel lang aan een doek, over en over, en technisch ben je ook tot een reflectie overgegaan met dat glaceren, dat loopt alles parallel.

De conceptie staat centraal, maar tijdens het uitwerken van het thema wordt er toch lang gedacht. Het zijn nu verschillende stadia geworden.

Bij een aquarel of tekening ben ik nog heel direkt. Alle stadia, ook dat van de Homo Ludens, zitten in mijn huidige schilderijen. Alleen, ik stel me niet meer tevreden met alleen de spontaniteit. Ik probeer een hoger niveau te bereiken. Ik begin een olieverfschilderij precies zoals een aquarel. Met een paar kleine vlekjes, een heel dunne verf op witte ondergrond. Wanneer je begint met vlekken, streepjes, puntjes, dan zie je daar altijd iets in; onze fantasie is altijd actief. Daarom begin ik liever abstract, met dingen die nog niet vastliggen. Uiteraard zijn die vlekjes ook niet toevallig, het onderbewustzijn leidt je hand dan toch ook al, want het zorgt ervoor dat zo'n vlekje iets meer links of wat hoger terecht komt, en langzamerhand ontstaat dat beeld dat ergens binnenin je onbewust leeft, en tot bewustzijn gebracht wordt.

Dat onderbewustzijn zit vol beelden, zoals op de bodem van de computer honderdduizenden voorstellingen dooreenliggen waaruit een keuze gemaakt kan worden. Ons onderbewustzijn wordt gevormd uit ervaringen en beelden, die hun begin hebben in de werkelijkheid, zoals we die gezien hebben op de tv, film, in de natuur, boeken, illustraties of leven in andere vormen van afbeeldingen.

Een arsenaal waaruit we eindeloos kunnen putten — zoals Rubens in zijn tijd schetsboeken vol met tekeningen had, die hij als notities gebruikte voor zijn schilderijen. Die bestreken maar een klein terrein: van de antieke wereld, de mythologie, de Christelijke symboliek, kerkelijke en heiligenvoorstellingen.

Ik denk ook aan wat een kind bijvoorbeeld in wolken ziet, een reus wordt een hond, wordt een draak, een plant, verandert in je grootmoeder en je droomt er je verhaal bij.

Ik herinner me toen ik een kind was dat ik elke avond op de patronen van het gebloemde behang weer nieuwe voorstellingen zag voor ik insliep. Ik herinner me mijn fantasieën. Leonardo da Vinci heeft het in een van zijn brieven ook over inspirerende toevallige weervlekken op oude muren. Met Karel Appel heb ik in de Cobra-tijd vaak gesprekken over die 'vlekken' gehad. Dat we van zulke vlekken uitgingen, en we zeiden dan we stellen er ons iets bij voor, en dan geven we dat ook weer. Daardoor was ik eigenlijk ook nooit een abstract schilder. Een vlek werd altijd een figuur, een dier of wat dan ook, iets dat je van die vlek afleidde.

Je hebt het gehad over 'oude meesters', maar eigenlijk bedoel je meer 'vroegere collega's', want oude meesters, waar begint dat en waar houdt dat op. Je bedoelt eigenlijk die meesters tot wie jij je verwantschap kunt terugbrengen.

We kunnen over prehistorische, indiase, chinese, perzische enzovoorts schilderkunst praten, die schilderkunst bestaat al honderdduizenden jaren. Maar we kunnen ook zeggen, die schilderkunst bestaat pas een paar honderd jaar, althans in de

zin waarin ik er over spreek. Namelijk de picturale kunst; die begint voor mij op het moment waarop de middelen van de schilderkunst, verf en kleur, autonoom worden, en tenslotte uitmonden in een volledig abstracte schilderkunst. Waar het alleen maar om die verf en die kleur gaat en het beeld dus op de achtergrond begint te raken. Terwijl het in al die andere genoemde schilderkunsten juist vooral om het beeld gaat; de afbeelding die de schilder met behulp van die middelen heeft gemaakt. Maar er bestaat een moment, in de late Middeleeuwen in Zuid-Duitsland en tijdens de Renaissance in Italië — vooral bij Titiaan is het heel duidelijk — of ook bij Grünewald — waarop verf en kleur een eigen leven gaan leiden waartoe het beeld alleen nog maar min of meer aanleiding is, dan worden de rollen omgekeerd. De kleur niet meer het middel om het beeld te maken, maar het beeld een aanleiding om die compositie van kleuren te bereiken. Dan gaat die kleur, net als de klank in de muziek, een eigen bestaan leiden.

En dat is voor mij het begin van de schilderkunst in de zin waarin we er nu over praten. En dat verklaart ook waarom ik niet zeg, ik ga nou eventjes 'De bekering van Venus' schilderen, nee, dan ontstaat 'De bekering van Venus' uit al die vlekken en kleuren. De cirkel is nu rond: het beeld is weer teruggekomen, maar vanuit de middelen die we nu gebruiken.

We hebben het over afzetten tegen trends, de middelen van de schilderkunst van nu gehad en nog veel meer, maar dan vraag ik ook: Voor jou is je politieke instelling toch heel belangrijk?

Ik maak verschil tussen sociaal-kritisch en politiek. Politiek is de aktualiteit en die verandert iedere dag. Maar de kritische instelling tegenover de maatschappij is een zekere continuïteit. Ik ben net zo sociaal-kritisch als andere kunstenaars vroeger zijn geweest. De strijd tegen het onrecht, de kant van de onderdrukte kiezen, het verbeteren van de maatschappij, dat is de hele zin van de politiek, althans van mijn opvatting ervan. Een andere maatschappij voorstaan.

Maar politiek kan ook betekenen de bestaande maatschappij instandhouden, de gevestigde machten ondersteunen. Dat is eigenlijk politiek, vroeger heette dat diplomatie. Op enkele uitzonderingen na, proberen nu mensen van de politiek de maatschappij in stand te houden. Kunstenaars zijn altijd de figuren geweest die de maatschappij bekritiseerd hebben, ironisch bekenen, aan de kaak gesteld, omdat ze voorstander waren van een andere, betere maatschappij waarin, wat zij voorstaan, de creativiteit, de bevrijding van de mens, meer kansen zou hebben, en ik heb dus zoëven mijn schilderij 'De bekering van Venus' als voorbeeld genoemd. Venus staat daar, in avondjapon gekleed, als exponent van de Macht, als exponent van De gevestigde orde, en ze kiest toch de kant van de andere extreme, de naakte, de gemartelde gevangene, omdat zij niet langer in leugen kan blijven leven. En dat is de rol van de kunstenaar, zo moet de houding van de kunstenaar

zijn. Je kunt geen kunst maken in een leugen.
Als de kunstenaar zich niet sociaal-kritisch opstelt, kan hij helemaal geen kunst maken. En toch, bij mij komt het verhaal achter het beeld aan, zoals ik heb uitgelegd hoe dat ontstaat.

Constant, schilderijen 1967-77. Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam, maart 1978.

Het aquarelleren van constant

In enkele gesprekken over zijn werk, zijn werkwijze, de drijfveren voor de onderwerpen, hun ontstaan en het hoe en waarom, kregen Constant en ik het ook over de aquarel in het bijzonder. Hij beoefent die techniek met groot plezier maar doet het vrijwel nooit tijdens het werken aan olieverfschilderijen. Ook zijn zijn aquarellen, hoewel nogal eens op hetzelfde thema als de schilderijen, bijna nooit voorstudies. Hij gebruikt daartoe hoogstens een summier krabbeltje, een tekeningetje als geheugensteuntje.

Constant bekijkt zo'n aquarel tijdens het schilderen nooit. Pas later kan hij zeggen: ook enkele aquarellen heb ik op dit thema gemaakt. Hij vertelde dat hij juist wel achteraf, als het schilderij voltooid met de voorkant tegen de muur gekeerd staat, verborgen zelfs voor zijn eigen blik, nog lang op het thema ervan doorging in aquarel en tekening. Zo ontstond nogal wat werk over 'De schilder in zijn atelier', 'De bekering van Venus', 'Plaisir et tristesse de l'amour' en andere schilderijen. De thema's bleven hem nog bezighouden toen de schilderijen al op transport naar het museum waren.

Het gaat dus eerder om achteraf-studies, nabeschouwingen, dan om voorstudies. Constant tekende daarbij zelf aan: vroegere schilders gingen van de vorm uit (de tekening) en kwamen tot een strijd door de kleur te bevrijden uit het keurslijf van de vorm: Impressionisme, Tachisme, Action-painting etcetera. Ik volg het spoor terug en kom via vlekken en kleur tot vormen. Tenslotte, bewust geworden van deze gevonden vormen, pas ik de tekening toe als contrôle van alternatieve vormen.

Op een middag zag ik op het atelier een groot vel wit papier, wel een meter hoog, met een soort geaderde Hercules-Seghers-achtige tekening erop. Het bleek het eerste stadium van een aquarel te zijn, waarvan Constant het onderwerp niet kon meedelen: hij wist dat niet. Hij creëerde dus voor zichzelf een associatieterrein van vlekken, dat hij naderhand pas ging verkennen. Hij noemt die werkwijze 'het bedje-spreiden' van de toekomstige aquarel. En probeert dan uit die vlekkerige toevalligheden een soortgelijk testbeeld te vinden als hij op het vroegere schilderij had uitgewerkt. Naar aanleiding daarvan hadden we toen het volgende gesprek:

Geloof jij niet dat het aquarelleren van een schilder uit een zekere ontspanningsperiode bestaat? Een tijd waarin je gewoon geen zin hebt in schilderen en de creativiteit die je voelt toch wilt benutten? Zoals een componist die piano gaat spelen of een architect die tijdens een studiereis wat gaat zitten schetsen?

Ik geloof dat precies het tegenovergestelde het geval is. Die architect die gebouwen zit te schetsen en die componist die

piano speelt ontspannen zich inderdaad en bezinnen zich op nieuwe creatieve pogingen. Bij de aquarel zit dat heel anders. De creativiteit is vrijer, je kunt alle kanten uit, je waagt veel meer. Er zijn geen remmingen want is 't niet goed dan staat de prullebak naast je om het papierje weg te gooien.

Bij een olieverfschilderij heb je jezelf een taak opgelegd, het moet tot een goed einde gebracht worden of de onherroepelijke kater volgt erop. Bij een aquarel heb je nooit een kater. Wanneer ik tussen twee grote schilderijen door een poosje aquarelleer, is dat om nieuwe ideeën op te doen, nieuwe durf, allerlei experimentele dingen te proberen die ik niet zo gauw op een groot doek zou doen. Je bent veel vrijer.

Ik begin weliswaar een aquarel precies zo als een olieverfschilderij, met een paar vlekjes en lijntjes, maar dan met waterverf en op kleinere schaal. Op een schilderij kan ik net zo lang doorgaan tot ik een resultaat bereikt heb en toch de verf fris houden; bij de aquarel kan ik op ieder willekeurig ogenblik ophouden wanneer het voorlopige resultaat er acceptabel uitziet. Je kunt hem niet afmaken, dan maak je hem dood. Het blijft altijd een schets, het is nooit een voltooid stadium. Een aquarel is een introductie naar een later olieverfschilderij of is er de nabeschouwing van.

Een aquarel heeft toch als meest typische eigenschap dat hij heel vlug en spontaan ontstaat en je er niet meer aan kunt knoeien? En toch zie ik van een aantal gerenommeerde aquarellisten telkens zo'n soort gestandaardiseerd, gesetteld product waar die techniek wezensvreemd aan is. Ik dacht dat je juist heel vlug vorm moest geven aan ideeën en zo versta jij het lijkt me ook: ter afwisseling van het schilderij dat zoveel tijd nodig heeft om te worden, zoals een kind negen maanden in de buik.

Aan een olieverfschilderij kun je blijvend veranderen, alles is daarmee mogelijk, maar met de aquarel is het anders. Je moet het heel direct raak hebben anders is het mis. Alleen enkele kleine correcties zoals nog wat afspoelen of iets bijschilderen, geen diepgaande wijzigingen.

Daartegenover staat dat het materiaal zo goedkoop is dat je het zonder bezwaar kunt verscheuren, weggooien en iets anders beginnen. Tegenover dat langdurige en kostbare werk aan een olieverfschilderij staat dus dat ik zonder remming twintig aquarellen kan maken en er dan soms vijftien verscheur om de vijf beste te behouden. Dat is ook een vorm van overdoen. Een olieverf waar maanden aan gewerkt is, met glaceringen over en over, krijgt op den duur een rijpheid die je niet opeens op een schoon doek kunt beginnen en bereiken, daar ga je dus op door.

Elke aquarel moet dus diezelfde spontaniteit bezitten. Je kiest net als een fotograaf uit z'n filmpje de vijf beste. En bij de olieverf ga je door en door, je wordt mismoedig of niet, je werkt er maanden aan, en op een gegeven moment dan is dat schilde-

rij af. Dat zou je, als het je niet bevalt in stukken moeten snijden of wegdoen, maar dat doe je niet zo snel omdat er nog wel wat aan te dokteren valt. En niet om materiële redenen, die wil ik in jouw geval nog niet eens voorop stellen.

Inderdaad, wat ik nou zoëven zei klinkt een beetje alsof ik uit zuinigheid zo'n olieverfschilderij maar niet opnieuw begin en vernietig, en dat is geenszins het geval. De mogelijkheden van de aquarel zijn nu eenmaal heel andere.

En zo bouwt hij naast het schilderijen-oeuvre een oeuvre van aquarellen op, die, hoewel ze meestal verband houden met de onderwerpen van de schilderijen, een zelfstandig bestaan leiden.

Binnen een zekere tegenstrijdigheid van opvattingen over de aquarel, weet hij goede orde te scheppen en blijft het aquarel-leren een bezigheid apart en is de aquarellist een aparte bestaansvorm van de schilder.

Editie 'Collection d'art' negende jaargang nummer 5. Constant maart 1978.

Tekst: Fanny Kelk
Inleiding: Constant
Foto's: Victor Nieuwenhuys
Uitgave: Galerie Nouvelles Images Den Haag
Druk: Heiermann & Co, Amsterdam
Oplage: 500

In de serie ni zijn reeds
verschenen

ouborg, 1979
brands, 1979
'verwijzen naar', 1979
lataster, 1979
dieren, 1980
20 jaar galerie nouvelles
images, 1980